



Michel Espagne, Hamlet Isaxanli et Shalin Mustafayev (dir.)

La Montagne des langues et des peuples Imbrications et transferts culturels dans l'espace Caucase

Demopolis

12. Les premières photographies comme transfert culturel en Russie impériale

Technique visuelle, mobilité et modernité dans le Caucase et en Asie centrale

Svetlana Gorshenina et Heather S. Sonntag

DOI : 10.4000/books.demopolis.3347
Éditeur : Demopolis
Lieu d'édition : Demopolis
Année d'édition : 2019
Date de mise en ligne : 1 octobre 2020
Collection : Quaero
ISBN électronique : 9782354571719



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GORSHENINA, Svetlana ; SONNTAG, Heather S. 12. *Les premières photographies comme transfert culturel en Russie impériale : Technique visuelle, mobilité et modernité dans le Caucase et en Asie centrale*
In : *La Montagne des langues et des peuples : Imbrications et transferts culturels dans l'espace Caucase* [en ligne]. Paris : Demopolis, 2019 (généré le 14 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/demopolis/3347>>. ISBN : 9782354571719. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.demopolis.3347>.

Les premières photographies comme transfert culturel en Russie impériale

*Technique visuelle, mobilité et modernité
dans le Caucase et en Asie centrale*

Svetlana Gorshenina, Heather S. Sonntag

Cet article présente un panorama de la photographie comme mode de transfert culturel entre l'Europe et l'Asie, plus spécifiquement entre la Russie, d'une part, et le Caucase et l'Asie centrale, d'autre part, dans le contexte impérial du XIX^e siècle. Il s'agit d'interroger les conséquences sociales et politiques de ces transferts, qu'on mettra en parallèle avec d'autres échanges impliquant le nouveau médium à l'échelle mondiale à la même époque. Le cas évoqué ici s'appuie sur un très grand nombre d'études consacrées à l'histoire mondiale de la photographie, dont la dimension russe constitue l'un des champs en plein développement, ainsi que sur les recherches menées dans des fonds d'archives en Ouzbékistan, Géorgie, Russie, France et Suisse.

La méthode ici choisie est celle des transferts culturels¹. C'est l'une des nombreuses approches permettant de décrire la circulation des idées, des techniques, des biens matériels et des individus,

1. Michel Espagne et Michael Werner (éds.), *Transferts. Les Relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988 ; Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999 ; Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* 1, 2013 URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219.

ainsi que les interactions historiques entre des cultures différentes, qu'elles soient mondiales, transnationales, comparatives, connectées, partagées ou croisées². À l'opposé d'une vision eurocentrée de l'histoire, qui présuppose un déploiement unilatéral de la « civilisation » et de ses « bienfaits » depuis un « centre créatif » vers une « périphérie passive », la théorie des transferts culturels offre une perspective plus nuancée en insistant sur l'interdépendance des contacts entre cultures.

La théorie des transferts culturels repose notamment sur l'idée, présentée de manière succincte ici, qu'une « culture-inventeur » (identifiée dans la suite comme culture A) ne peut imposer des idées ou des techniques à une autre culture (culture B) qui accepterait l'innovation de manière passive. Au contraire, les échanges culturels sont multidirectionnels, puisque toute culture B, ici envisagée comme agent récepteur, prend à son tour un rôle actif en sélectionnant les innovations qui viennent compléter ou s'ajouter aux conditions de vie et aux traditions locales. C'est ainsi que sont sélectionnées des idées ou des techniques, alors que d'autres sont rejetées. Selon ce processus, les transferts culturels empruntent des voies institutionnelles ou bien sont portés par des individus. Il s'agit donc d'une relation plus complexe qui, en l'occurrence, a permis à la technique photographique d'être adoptée, adaptée et assimilée en vue de diverses applications sociales, politiques et économiques.

C'est la perspective que nous choisirons pour étudier les débuts de la photographie en Russie impériale. Nous examinerons ainsi les agents et les processus de transferts qui se sont dans un premier temps déployés depuis l'Europe occidentale jusqu'en Russie et, ensuite, de la Russie jusqu'en Asie. Nous commencerons par un bref rappel de l'histoire de l'invention photographique et de son impact à l'échelle mondiale, avant d'aborder plus en détail la diffusion de la technique à partir de la France, de l'Angleterre et de l'Allemagne vers la Russie, où la photographie circule depuis Saint-Pétersbourg et

2. Parmi les nombreuses études consacrées à cette question (par exemple A. Stanziani, K. Raj, R. Bertrand, S. Gruzinski, Y. Cohen), voir notamment Michael Werner et Bénédicte Zimmermann (éd.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004, et, des mêmes auteurs, « Penser l'histoire croisée : entre empire et réflexivité », in *Annales. Histoire, sciences sociales* 1, 2003, p. 7-36.

Moscou, centres de l'Empire, vers le Caucase et la ville d'Orenbourg, bâtie à la lisière de la Grande Steppe, avant d'atteindre finalement l'Asie centrale. Notre étude s'inscrit dans le cadre de recherches récentes qui abordent les transferts culturels selon une perspective géographique large : d'abord élaborée dans un contexte exclusivement européen, la théorie des transferts culturels s'est dernièrement ouverte à la Russie³, à l'Asie centrale⁴ et l'Altai⁵, ainsi qu'à la Chine⁶.

La photographie, médium visuel fondé sur une série de procédés chimiques impliquant l'action de la lumière fut, comme on le sait, développée par deux nations impériales selon deux approches distinctes. En France, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) inventa le daguerréotype, une image-miroir produite sur une plaque de cuivre recouverte d'une couche d'argent, dont la découverte fut officiellement présentée en août 1839. Au même moment, en Angleterre, William Henry Fox Talbot (1800-1877) était en train de perfectionner ce qu'il appelait des « dessins photogéniques », qui allaient ensuite devenir des calotypes. Ces images réalisées sur support papier, dont il annonça l'invention en 1841, permettaient la reproduction de négatifs, élément fondamental de la photographie moderne⁷. Ces deux inventions connurent une diffusion rapide et large. Quelques semaines seulement après avoir exposé sa découverte à Paris,

3. Katia Dmitrieva et Michel Espagne (éds.), *Transferts culturels triangulaires. France-Allemagne-Russie*, Paris, Éditions de la MSH, 1996.

4. Michel Espagne, Svetlana Gorshenina, Frantz Grenet, Shahin Mustafayev et Claude Rapin (éds.), *Asie centrale : transferts culturels le long de la Route de la soie*, Paris, Vendémiaire, 2016.

5. Voir le colloque « Transferts culturels dans l'Altai », 12-17 juin 2017 : <http://transfers.ens.fr/transferts-culturels-dans-l-altai-707>. — Pavel Alexeiev, Ekaterina Dmitrieva et Michel Espagne (éd.), *La Sibérie comme champ de transferts culturels. De l'Altai à la Yakoutie*, Paris, Demopolis, 2018.

6. Jin Siyan et Raymond Ledru (éd.), *Transfert culturel : les premiers missionnaires en Chine*, Paris, Éditions You Feng, 2016. Voir aussi le projet de recherche « Les transferts culturels entre la Chine et l'Europe (xvii^e-xviii^e siècles) : échanges, esthétiques de la chinoiserie et constructions identitaires » : http://www.agence-nationale-recherche.fr/projet-anr/?tx_lwmsuivibilan_pi2%5BCODE%5D=ANR-12-JSH3-0002.

7. Christian Sixou, *Les Grandes dates de la photographie*, Paris, Éditions V.M., 2000 ; Roger Watson and Helen Rappaport, *Capturing the Light: the Birth of Photography, a True Story of Genius and Rivalry*, New York, St Martin's Press, 2013.

Daguerre publia un court volume rapidement traduit en anglais et en allemand⁸. Sans tarder, on se mit à réaliser des daguerréotypes à travers toute l'Europe et sur trois autres parties du globe au moins : autour de la Méditerranée et au Moyen-Orient, des explorateurs fortunés emportèrent avec eux appareils photographiques, produits chimiques et instruments nécessaires pour documenter les cultures de la Grèce antique et de l'Égypte ancienne, ainsi que les sites de Terre sainte⁹. À cet engouement rapide et international pour le daguerréotype vint s'ajouter une commercialisation mondiale des appareils : on pouvait en acheter jusqu'à Calcutta, où ils furent commercialisés dès janvier 1840¹⁰. En mars de cette même année, on montrait déjà des images lors d'une réunion de la Société asiatique (*Asiatic Society*) de la ville¹¹. Chahryar Adle rapporte que l'officier britannique Arthur Conolly (1807-1842) avait emporté avec lui un appareil lors de son second voyage au Turkestan (1841-1842). Mais cette technologie exotique, présentée à l'émir, n'eut pas les effets escomptés et ce dernier, peu impressionné, fit exécuter Conolly en 1842¹².

Dans la décennie qui suivit les découvertes de Daguerre et Talbot, un procédé bien plus révolutionnaire encore allait avoir de profondes conséquences sur les phénomènes de transferts culturels impliquant la photographie, tant au niveau local qu'au sein des empires. Inventé en 1852 par Frederick Scott Archer, le procédé du collodion humide associait le niveau de détails du daguerréotype et la reproductibilité illimitée du calotype. En Europe, toutes ces amé-

8. Roger Watson and Helen Rappaport, *Capturing the Light*, op. cit., p. 157.

9. Carmen Pérez González, « A Mirror with Memory: the Daguerreotype Camera Heads East, 1839-1860 », in Carmen Pérez González (ed.), *From Istanbul to Yokohama: The Camera Meets Asia, 1839-1900*, Cologne, Museum für Ostasiatische Kunst, 2014; James Ryan, *Photography and Exploration*, Londres, Reaktion Books, 2013; Sylvie Aubenas, *Les Photographes en Orient*, in Sylvie Aubenas et Jacques Lacarrière, *Voyage en Orient*, Paris, BNF/Hazan, 2001.

10. Vidja Dehejia, « Fixing a shadow », in Vidja Dehejia (ed.), *India through the lens: Photography, 1840-1911*, Catalogue, Munich, Prestel, 2000, p. 14.

11. Christopher Pinney, *The Coming of Photography in India*, Londres, British Library, 2008, p. 9. Voir aussi John Falconer, « Photography in Nineteenth Century India », in Chris Bayly (ed.), *The Raj: India and the British, 1600-1947*, Londres, Thames and Hudson/National Portrait Gallery Publication, 1990.

12. Communication orale personnelle de Chahryar Adle.

liorations de la technique — qui était déjà plus simple à utiliser et moins coûteuse — firent de la photographie un procédé fascinant et très apprécié des classes moyennes. Nombreux furent ceux qui s'aventurèrent dans des pays étrangers à la recherche d'impressions nouvelles; le « Grand Tour » devint aussi populaire qu'exotique pour les voyageurs qui voulaient « découvrir » les cités légendaires d'Europe, d'Afrique du Nord (d'Égypte surtout), du Moyen-Orient (Terre sainte, Syrie, Turquie, Iran et Irak) ou encore d'Amérique du Nord. Cependant, les premières « découvertes » photographiques du Caucase et du Turkestan ne furent pas tant le fait des classes moyennes européennes que celui des militaires russes et membres de l'administration coloniale qui explorèrent ces régions et s'y installèrent avec leurs appareils photographiques.

En Russie, ce moment de développement des procédés et des transferts photographiques correspond à une époque de grande expansion impériale. Au milieu du XVIII^e siècle, les trois hordes nomades kazakhes qui formaient alors la partie nord de la Tartarie indépendante furent peu à peu soumises et ces territoires réorganisés en différents districts réunis dans les limites du gouvernement d'Orenbourg. Administrée depuis la capitale régionale du même nom, cette province devint le principal point de départ des conquêtes russes en Asie du Sud et de l'Est. À partir du début du XIX^e siècle, un même mouvement se déploya dans le Caucase, où la Russie s'empara progressivement des territoires de l'Empire ottoman. En 1844, les territoires ainsi conquis formèrent une vice-royauté du Caucase (*Kavkazskoe namestničestvo*), plus tard divisée en gouvernements et districts régionaux. La défaite subie lors de la guerre de Crimée en 1856 déclencha par contrecoup une série de campagnes militaires visant d'autres directions qui, sous Alexandre II surtout, permirent de soumettre le nord du Caucase et tous les khanats d'Asie centrale. Après cette période, les transferts photographiques entre la Russie, le Caucase et l'Asie centrale se produisirent avant tout dans un contexte colonialiste¹³ et furent le fait tant des institutions de l'Empire russe que de porteurs individuels, dans

13. Georges Balandier, « La situation coloniale: approche théorique », in *Cahiers internationaux de sociologie* 110/1, 1951, p. 9-29.

leur grande majorité des officiers et des administrateurs russes. En d'autres termes, la relation entre la Culture A et la Culture B n'était pas équilibrée. De manière générale, les transferts de technologie s'effectuèrent sans l'accord des « récepteurs ». Dans le cas qui nous occupe ici, la photographie apparaît comme un instrument de pouvoir dans un contexte de conquête et de soumission, ce médium moderne ayant dans un premier temps été transféré selon un processus strictement unilatéral, du « colonisateur » au « colonisé ».

Transferts photographiques vers et de la Russie dans les années 1840

La diffusion rapide de la nouvelle invention s'accompagna partout du mythe de la précision photographique et de la capacité du médium à produire sur papier une image réelle du monde. Très enthousiasmées, les élites sociales et impériales cherchèrent à mettre la main sur la technique, les Romanov ne faisant pas exception. On rapporte que Nicolas I^{er} (1796-1855) aurait offert 500 000 francs à Daguerre pour que ce dernier lui révèle son secret avant de l'annoncer officiellement (ce qui fut fait en janvier 1839). Daguerre refusa mais, quelques mois plus tard, il fit envoyer en cadeau au souverain trois daguerréotypes¹⁴. En dehors des transferts diplomatiques, les premiers échanges photographiques au sein de la Russie impériale relevèrent en grande partie de l'initiative de l'élite cultivée, de commerçants et de membres du gouvernement. Six mois après l'annonce publique de l'invention du daguerréotype, I. Kh. Hammel (1788-1862), membre de l'Académie des sciences de Russie rattaché au Département de la chimie et de la technique, fut envoyé à Londres et à Paris pour prendre davantage d'informations sur le calotype et le daguerréotype et rapporter à Saint-Pétersbourg des clichés et des instruments¹⁵. Plusieurs membres de l'Académie, parmi lesquels Karl von Baer (voir *infra*), s'intéressaient de près à

14. R. Watson & H. Rappaport, *Capturing the Light...*, *op.cit.*, p. 153, 169, 270.

15. David Elliot, « The photography in Russia: Icon of a New Age », in David Elliot (ed.), *Photography in Russia, 1840-1940*, Londres, Thames and Hudson, 1992, p. 11, 26-27.

la photographie et à ses applications dans le domaine de l'histoire naturelle¹⁶. À l'automne 1839, la daguerréotypomanie avait atteint Moscou : on pouvait désormais acheter le premier appareil à daguerréotype dans les boutiques de Charles Bekkers et Michael Smirdin ; le caricaturiste Nikolai Stepanov avait déjà écrit une brochure sur l'« utilisation pratique » de ces images-miroirs ; et il était même possible de commander des daguerréotypes à des photographes professionnels¹⁷. L'année suivante, le photographe Alexei Grekov, qui avait réussi à améliorer la technique, ouvrit son premier studio à Moscou¹⁸.

Très vite, la Russie ne se contenta plus seulement de s'approprier la nouvelle technologie : elle devint un agent actif dans la diffusion de la photographie vers les pays « orientaux ». Dès lors, le pays commença à organiser ses propres transferts diplomatiques. Le souverain persan Mohammad Shah (1810-1848), par exemple, contacta à la fois la mission russe à Téhéran et le Département asiatique du ministère des Affaires étrangères pour obtenir un appareil à daguerréotype destiné à son usage personnel. À l'automne 1842, la Russie fit livrer l'appareil avec toute sorte de matériel, et l'antenne moscovite du ministère des Affaires étrangères dépêcha un officier du Département asiatique spécialement « formé à la photographie » au palais du Golestan à Téhéran¹⁹.

16. Elena Barkhatova, « The first Photographs in Russia », in David Elliot (ed.), *Photography in Russia*, op. cit., p. 26.

17. Georgij Abramov, *Etapy razvitija otečestvennogo fotoapparatostroenija* (Les étapes du développement de la fabrication nationale d'appareils photographiques), s.d., <http://www.photohistory.ru/1207248166951435.html> ; D. Bunimovič, *Sovetskie fotoapparaty* (Les appareils photographiques soviétiques), Moskva, Iskusstvo, 1950, p. 5-6.

18. David Elliot (ed.), *Photography in Russia*, op. cit., p. 15.

19. Reza Sheikh and Carmen Pérez González, « Editorial », *History of Photography* 37/1, 2013, p. 1 ; Mohammad Reza Tahmasbpour, « Photography in Iran : a Chronology », in *History of Photography* 37/1, 2013, p. 7. Citant Yahya Zoka, Ali Behdad précise que des appareils photographiques furent offerts au shah entre 1839 et 1842, à peu près à la même période, par Nicolas I^{er} et par la reine Victoria (voir Ali Behdad, « The Powerful Art of Qajar Photography: Orientalism and (Self-) Orientalizing in Nineteenth-Century Iran », in Layla Diba (ed.), *Qajar Art and Society, Iranian Studies* 34/1, p. 144).

La Russie mit également le daguerréotype au service d'expéditions géographiques dans le Caucase. En 1843, bien avant de devenir photographe à la cour des Romanov, Sergej Levickij (1819-1898), qui était alors employé du ministère des Affaires intérieures, fut envoyé dans le nord de la région pour y répertorier les sources d'eau locales. Engagé dans le cadre d'une commission spéciale, il avait pour mission d'accompagner des membres de l'état-major général et des savants de l'Académie impériale des sciences²⁰ et de réaliser des vues de paysage destinées à planifier le développement futur de la région. Les daguerréotypes de Levickij (qui sont parmi les premières photographies de paysage prises en Russie²¹) ont ainsi joué un rôle fondamental de promotion de la photographie comme technique de transfert culturel : ils représentaient en effet un nouveau modèle pour les opérations sur le terrain, les photographes étant désormais envoyés aux quatre coins de l'Empire pour accompagner des expéditions militaires financées par le gouvernement central. Les vues réalisées par Levickij furent récompensées par plusieurs médailles d'or lors de l'exposition de la Société française de photographie organisée à Paris en 1849, révélant de façon spectaculaire que la maîtrise de la technique par les Russes pouvait parfaitement s'exporter sur la scène mondiale²². Ce transfert actif de la photographie, utilisée à la fois pour les expéditions et les expositions, s'accéléra de manière significative après la guerre de Crimée, alors que l'Empire s'étendait de plus en plus vers l'Asie centrale et que le gouvernement perfectionnait la technique à des fins militaires. Cela allait profondément marquer les débuts de l'histoire de la photographie russe à l'ère de la modernité.

20. Heather S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album 1871-1872: The Role of Russian Military Photography, Mapping, Albums & Exhibitions on Central Asia*, thèse de doctorat, University of Wisconsin-Madison, 2011, p. 128 ; id., « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories: Genesis of the Turkestan Album and Its Antecedents, 1855-1875 », in *Conference Paper; Association of Slavic, East European and Eurasian Studies*, 2012, p. 9.

21. Alexei Loginov, « Levitsky, Sergei Lvovich », in John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, vol. 2, New York, Routledge, 2008, p. 853.

22. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 128.

Les transferts européens et la première institution photographique impériale russe

Au milieu du siècle, la photographie était devenue une priorité étatique. Si Nicolas I^{er} avait toujours été un partisan enthousiaste de la photographie en raison de son caractère mystérieux et novateur, il comprit rapidement également son importance et les applications nouvelles qu'elle offrait dans le domaine de la stratégie militaire et du renseignement. Le caractère stratégique de la photographie se manifesta notamment lors de la guerre de Crimée, au cours de laquelle les images de la Russie faisaient pâle figure à côté de celles des deux nations pionnières de la photographie, la France et la Grande-Bretagne²³. Les archives montrent que très peu de photographes russes ou alliés produisirent des documents visuels défendant les intérêts russes entre le début de la guerre en 1853 et la défaite de 1856. Chez les photographes, on peut toutefois noter quelques exceptions, certains étant très célèbres, d'autres de complets inconnus : le célèbre photographe hongrois Carol Szathmari (1812-1887), admiré tant par la famille impériale russe que par la famille royale britannique, réalisa des albums de près de deux cents tirages illustrant les deux côtés de la guerre, parmi lesquels des portraits des généraux russes Gorčakov et Soïmonov ; Vassiliï Timm (1820-1898), rédacteur en chef de la revue *Russkii khudožestvennyj listok* (« Gazette russe des arts ») publia une reproduction lithographique d'un portrait d'infirmières qu'il avait pris pendant la guerre²⁴ ; et après la guerre, en 1856, Fedor Orlov (1844-1909) photographia des scènes de villes détruites, notamment Sébastopol, Inkerman et Balaklava, comme le montre un petit album où ont été conservés trente-trois clichés²⁵. Ces quelques exemples (dont le petit nombre s'explique par la censure russe) sont sans commune mesure avec la production des nombreux photographes alliés qui, grâce aux dernières évolutions de la technique du collodion humide, réali-

23. Sur la représentation visuelle de la guerre, voir Ulrich Keller, *The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War*, Londres, Taylor & Francis, 2013.

24. Paul Kerr, *The Crimean War*, Londres, Boxtree, 1997, p. 23, 70, 84.

25. H.S. Sonntag, « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 4-7.

sèrent des milliers de négatifs représentant les héros, la vie de camp, les lignes d'approvisionnement et les effets du conflit. En 1854, conscient que la Russie était mal équipée pour rattraper son retard dans le domaine visuel, Nicolas I^{er} ordonna à l'état-major général du Département de topographie militaire (*Voенно-topографический отдел*, désormais VTO) d'entamer sans tarder des recherches et des expériences avec le procédé du collodion²⁶. Cela allait déclencher une nouvelle vague de transferts photographiques entre la Russie et l'Europe.

En réaction aux conséquences désastreuses et au coût exorbitant de la défaite, le tsar s'engagea à promouvoir la photographie pour une raison principale : moderniser la cartographie du territoire²⁷ et, du même coup, moderniser l'empire. Les chercheurs ont pour habitude d'expliquer la défaite dans la guerre de Crimée par le « retard » militaire russe, qui se traduisait notamment par des armes vétustes et l'absence de réseau ferroviaire. Mais étant donné la supériorité technique du procédé au collodion, nous pouvons évoquer un troisième handicap technologique²⁸ : la Russie, à la différence de ses adversaires, ne possédait tout simplement pas de moyen mécanique rapide de reproduction de copies des cartes sur lesquelles figuraient des renseignements géographiques stratégiques. Nicolas I^{er} accepta dès lors ce qu'avaient déjà compris depuis longtemps d'autres armées dans le monde : la photographie, en tant que technique visuelle innovante, pouvait améliorer et accélérer les procédés d'impression et de reproduction cartographiques. En outre, ce médium pouvait être adapté et perfectionné à des fins militaires. Grâce au soutien du souverain fut alors créé à Saint-Petersbourg, au quartier général de l'état-major des armées, un établissement photographique destiné à fournir aux photographes une solide formation.

À la mort de son père, Alexandre II (1818-1881) voulut continuer à moderniser la cartographie ; à l'automne 1855, il ordonna l'ouverture de la première institution impériale dédiée à la photographie

26. *Ibid.*, p. 3.

27. *Ibid.*, p. 4.

28. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 32.

(*fotozavedenie*), hébergée au sein du VTO, près du palais d'Hiver²⁹. Cet établissement, ou plutôt ce « pavillon », qui comportait un laboratoire et un studio (*fotografičeskii pavil'ion*) installés tout en haut du bâtiment avec des plafonds de verre orientés vers le sud pour laisser pénétrer la lumière naturelle, allait être placé sous la responsabilité du capitaine Pisarevskij entre 1856 et 1861, puis du lieutenant d'artillerie Nikolaï A. Sytenko entre 1862 et 1867³⁰. Durant leur mandat respectif, Pisarevskij et Sytenko firent équiper l'atelier et le laboratoire de manière à pouvoir y mener un grand nombre d'expériences visant à augmenter la précision et la vitesse des appareils. Tout le matériel ainsi que les instructions et les procédés d'application étaient d'origine européenne.

Chaque officier était envoyé à l'étranger pour se documenter sur les institutions photographiques militaires créées dans les pays occidentaux et collecter du matériel. D'Allemagne, Pisarevskij rapporta des lentilles, des plaques de verre pour négatifs, des solutions chimiques et autres fournitures; il revint de France avec le plan de construction de l'atelier photographique de la marine³¹. Cette première mission permit de doter l'établissement du VTO d'un laboratoire fonctionnel, d'espaces de stockage, de treize ateliers et deux grands studios équipés de cinq appareils photographiques³². Pisarevskij fut en outre chargé de concevoir des cours de chimie pour le VTO sur le modèle des méthodes pédagogiques développées au sein des différentes institutions photographiques qu'il avait visitées en Europe, en particulier les cours dispensés au corps des ingénieurs royaux britanniques (British Royal Engineers)³³. À ces enseignements techniques furent associés des cours de composition et d'esquisse dispensés par le professeur I. A. Bogdan de l'Académie impériale des beaux-arts.

29. Id., « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 4; *Polnoe sobranie zakonov rossijskoj imperii*, n° 29663 (21 septembre 1855), Petrograd, Gosudarstvennaja Tipografija, 1856, p. 596-599.

30. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 128.

31. Id., « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 4.

32. « Peterburgskaja letopis » (Chronique de Saint-Petersbourg), in *Sankt-Peterburgskie vedomosti* (Bulletins de Saint-Petersbourg), n° 117, 31 mai 1859, cité dans Barkhatova, 2009, n. 64, p. 72.

33. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 36-37.

Sytenko poursuivit la ligne choisie par Pisarevskij pour diriger le pavillon de photographie, mais il intensifia les transferts de techniques et d'informations par le biais d'échanges plus fréquents avec ses collègues européens. Après plusieurs voyages en Angleterre, en France, en Belgique et en Autriche, il revint avec les derniers équipements et instructions techniques³⁴ et ce qui allait être sa contribution la plus importante : un plan pour la rénovation du pavillon, fondé sur celui des ingénieurs royaux britanniques³⁵. En résumé, il s'agissait d'un établissement russe utilisant les meilleurs équipements photographiques d'Europe : les instruments optiques et matériaux allemands et français étaient combinés à des techniques d'impression, des instructions et des modèles architecturaux inspirés par les studios britanniques.

Une fois opérationnelle, l'institution put très vite réaliser des cartes vouées à rationaliser les opérations militaires sur le terrain. Mais cette spécialisation en « photographie militaire » (*voennaja fotografija*) ne se limitait pas à ce type de production : des photographies plus conventionnelles — paysages ou portraits — étaient utilisées à des fins militaires (par exemple pour explorer les territoires en vue de planifier les infrastructures, exploiter les ressources naturelles, placer les postes de renseignement ou encore classifier les groupes ethniques). Auparavant, les représentations des lieux et des individus étaient réalisées à la main par des dessinateurs militaires, qui proposaient des « vues » et des « types » entièrement imaginaires et pittoresques. La photographie mit cette méthode au rebut : selon l'idée de l'époque, elle permettait en effet de capter des détails avec une netteté parfaite, une exactitude immédiate et incontestable, et, bien entendu, une indéniable authenticité. Les photographes militaires du VTO, qui avaient reçu une formation de haut niveau, étaient dans leur grande majorité issus des unités du génie et d'artillerie de l'armée. Leurs compétences techniques devinrent vite indispensables³⁶ : les représentants de l'Académie militaire de l'état-major général, de la Société impériale géographique de Russie,

34. *Ibid.*, p. 35-36.

35. *Ibid.*, p. 102.

36. *Ibid.*, p. 38.

de l'Académie des sciences ou encore du ministère de la Marine eurent maintes fois recours à ces nouveaux experts russes de la photographie.

Comme l'ont montré de nombreux chercheurs, la technique photographique fut utilisée par les principales disciplines scientifiques comme outil visuel pour traduire, promouvoir et diffuser des données et des théories dans le but de participer à l'élaboration des politiques étatiques et du projet impérial. L'ère du collodion succéda immédiatement en Europe à l'ère « de l'engouement statistique » (1830-1848)³⁷ ; en Russie, celui-ci vint dynamiser le champ dominant de la géographie, donnant naissance au domaine des « statistiques militaires », dont la paternité est attribuée à un fervent partisan de la photographie, Dmitriï A. Milioutine (1816-1912), qui devint ministre de la Guerre et l'acteur principal de la conquête de l'Asie centrale.

De la même manière, la photographie allait profondément transformer l'ethnologie et l'anthropologie, deux champs alors en plein développement en Russie à la suite de différents transferts scientifiques. À Saint-Pétersbourg, le cofondateur de la Société de géographie et éminent naturaliste allemand Karl Ernst von Baer (1792-1876) notait l'« utilité réelle [de la photographie] pour l'étude ethnologique » : pour lui, la photographie était un outil technique très performant pour classer les divers peuples de l'Empire russe³⁸. Il s'inspira tout particulièrement des instructions établies par Paul Broca (1824-1880), président de la Société française d'anthropologie, pour la réalisation de portraits ethniques. Broca avait proposé une série de conventions visuelles rapidement adoptées à travers toute la Russie pour inventorier les « types » en utilisant des prises de vue de face et de profil. Cette méthode développée par les anthropologues français exigeait que les sujets soient photographiés nus, mais les photographes russes (militaires, scientifiques et professionnels) rejetèrent catégoriquement cette pratique au profit de clichés mon-

37. Peter Holquist, « To count, to extract, and to exterminate: population statistics and population politics in late imperial and Soviet Russia », in Ronald Grigor Suny and Terry Martin (eds.), *A State of Nations: Empire and Nation-Making in the Age of Lenin and Stalin*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. 112-114.

38. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 47-49.

trant les différentes nationalités avec leurs habits, leurs coiffures et même leurs objets quotidiens traditionnels.

Le transfert de ces idées atteignit les cercles intellectuels russes les plus importants dans les années 1860 et 1870. En 1866, par exemple, Alexeï P. Fedčenko (1844-1873), alors à la tête du comité photographique et du pavillon du Turkestan lors de l'Exposition ethnographique qui se tint à Moscou en 1867 (supervisée par l'anthropologue Anatoliï P. Bogdanov [1834-1896]), se procura une traduction des *Instructions générales* de Broca (*Obščie instrukcii Broka*). Le document servit de directive pour les photographies ethnographiques rassemblées depuis les différentes provinces et présentées à l'exposition³⁹. Alors que la photographie devenait partie intégrante de la pratique scientifique, la Société impériale de géographie de Russie publia en 1872 une version de ces « instructions » dans sa revue⁴⁰.

Après avoir perfectionné la technique et reconnu l'étendue de ses applications, les photographes du VTO utilisèrent le médium comme un moyen moderne de cartographier des informations stratégiques et de fournir au gouvernement des renseignements fiables et complets sur les territoires et les populations. Par conséquent, le pouvoir central s'empressa de déployer ces photographes aux confins de l'Empire, en particulier aux frontières du Caucase et de l'Asie centrale. Un des résultats décisifs de ce transfert interne, qui alliait culture militaire et culture savante, fut une prolifération d'albums, notamment sous le règne d'Alexandre II, l'engouement pour ce type de publication perdurant des années 1850 aux années 1880⁴¹. Les albums — objets photographiques uniques bientôt couramment utilisés comme galeries portables d'images et inventaires des nouvelles possessions asiatiques sous contrôle russe — symbolisent ce transfert culturel des techniques et des idées à travers tout l'Empire, jusque dans les minis-

39. *Ibid.*, p. 50.

40. *Ibid.*, p. 49. À propos de ces instructions et de leurs variantes, voir anonyme, « Nastavlenija dlja želajuščih izgotovljat' fotografičeskie snimki na pol'zu antropologii » (Instructions pour ceux qui souhaitent réaliser des photographies au profit de l'anthropologie), in *Izvestija imperatorskogo russkogo geografičeskogo obščestva*, vol. VIII, n° 2, 1872, p. 86-88.

41. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 8, 51.

tères, les institutions savantes et les bibliothèques, et même jusqu'à l'étranger, où ils étaient présentés dans des expositions.

Les photographes et les studios du VTO aux marges asiatiques de l'empire

Transferts vers le Caucase

Les premiers transferts photographiques et activités de terrain menées par les membres du VTO eurent lieu au Caucase avant d'atteindre l'Asie centrale. Si Sergeï Levickij fut le premier à importer les techniques photographiques dans le nord du Caucase lors de missions menées pour le compte de l'État, c'est au colonel Alexandre Ivanickij (1811-1872) qu'on doit leur première utilisation dans le sud de la région. En tant qu'ingénieur en chef d'une unité de haute montagne, il réalisa, en réalité, bien plus que les premières photographies de la région : il fut à l'origine de l'installation d'un studio permanent à l'usage de l'administration régionale russe, placé sous la direction d'un personnel particulièrement compétent, le Corps militaire des photographes du Caucase.

Pendant que Pisarevskij sillonnait l'Europe pour acheter du matériel destiné à l'établissement photographique du VTO à Saint-Petersbourg, son homologue à Tbilissi, Ivanickij, réalisait en 1857 une acquisition importante auprès de Charles Chevalier, à Paris⁴². Il avait été chargé par le « commandant-en-chef de l'armée du Caucase », le maréchal Alexandre I. Barjatinskij (1855-1881), d'équiper « un établissement photographique » d'une chambre noire, d'un laboratoire et d'un studio. Deux ans plus tard arrivèrent plusieurs malles contenant quelque 119 articles : produits chimiques, lampes pour chambre noire ; plaques de verre ; boîte de rangement ; cartons ; papier « positif » anglais et français ; lentilles pour paysages et portraits, etc. En 1862, l'établissement employait des officiers et des topographes envoyés par l'armée du Caucase, qui avaient été formés à Saint-Petersbourg « à l'art photographique » (*fotografičeskoe iskusstvo*)

42. H.S. Sonntag, « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 9. Nous remercions ici Gia Gersamia pour cette information (communication personnelle, 8 juin 2012).

pour « copier, agrandir et réduire cartes et plans, ainsi que réaliser des vues photographiques et stéréographiques naturelles »⁴³. Servant à bien des égards de pavillon satellite à celui de la capitale, cet établissement ouvrit en janvier 1863 sous le nom d'« établissement photographique de l'état-major général de l'armée du Caucase ».

Avant que Ivanickij ne se retire de l'armée en 1866 avec le grade de général de division du génie de haute montagne du Caucase, il avait réussi à mettre en place un formidable transfert de technologies d'une région à une autre, qui donna naissance à une nouvelle unité d'officiers ultra spécialisés et très productifs connue, on l'a mentionné ci-dessus, sous le nom de Corps des photographes militaires du Caucase. Certains de ces photographes ouvrirent des studios très florissants après leur départ de l'armée; citons Vladimir V. Barkanov, Dmitrij Ermakov et Dmitrij Nikitin. Les officiers du Corps des photographes militaires du Caucase utilisèrent les techniques photographiques lors d'innombrables missions pour cartographier et collecter des données statistiques sur la géologie, l'hydrologie et les routes de communication, ainsi que sur l'héritage culturel matériel (tel que les monuments anciens ou les églises) et l'ethnographie des populations rencontrées. Sous l'autorité des districts locaux, ils explorèrent le territoire caucasien pour documenter le Kouban, le Tersk, le Daghestan, les gouvernements de Koutaïssi et d'Erevan (ces territoires s'étendent aujourd'hui à cheval sur la Tchétchénie, le Daghestan, la Géorgie, l'Ossétie et l'Arménie)⁴⁴. De plus, comme Levickij, ils accompagnèrent les savants de la capitale et des branches locales de la Société de géographie et de la Commission archéologique, ainsi que des membres du Comité statistique du Caucase⁴⁵. Tous ces chercheurs partageaient un même intérêt pour la capacité de la photographie à transmettre le savoir et à le diffuser.

Une fois revenus du terrain, les membres du corps des photographes militaires imprimaient des cartes géographiques et des

43. *Ibid.*, p. 9-10; H.S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 126.

44. H.S. Sonntag, « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 11-12.

45. *Ibid.*, p. 11; H.S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 132.

« images situationnelles » (*situacionnye snimki*) décisives sur le plan militaire⁴⁶. Ils choisissaient en effet des lieux présentant un intérêt stratégique spécifique ou un patrimoine local particulièrement important, ces clichés correspondant par ailleurs aux catégories plus générales de « vues, types et sujets archéologiques ». Ils compilaient ensuite des albums à partir de centaines de négatifs et de vues panoramiques (*s'emočnye listy*)⁴⁷. En 1866, par exemple, le corps des photographes se rendit dans la province de Koutaïssi pour mettre à jour des cartes et prendre près de 1300 clichés, dont seule une soixantaine de négatifs fut imprimée pour être classée dans un unique album⁴⁸. Prises dans un contexte impérial, ces images devaient répondre aux intérêts de la Russie ; à l'arrière-plan et au premier plan de nombre de ces clichés, on notera la présence inmanquable de l'administration russe sous la forme d'infrastructures flambant neuves (forts, routes, ponts, hôpitaux, postes de douanes ou de police, bureaux de postes, lampadaires le long des boulevards, églises orthodoxes, etc.). Dans les années 1870, un grand nombre de photographies, par exemple celles qui représentent l'avancement des travaux de construction bordant la route militaire géorgienne, montraient très clairement des poteaux télégraphiques et des rails de chemin de fer. Ces symboles de la civilisation européenne moderne contrastaient avec le mode de vie traditionnel d'un bon nombre de communautés locales⁴⁹.

Si le corps des photographes militaires avait au départ été créé dans une optique topographique, il était également impliqué dans une vaste entreprise orientaliste. Cette perspective dictait la pratique sur le terrain des photographes : les populations locales étaient documentées en fonction des types nationaux, des coutumes et de l'architecture ancienne locale. Dans ce contexte, la photographie militaire produite par le VTO peut être envisagée comme une technologie de pouvoir. En mettant en scène des femmes à la beauté

46. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 135.

47. *Ibid.*, p. 130.

48. *Idem.*

49. H. S. Sonntag, « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 10.

exotique ou des guerriers des montagnes à la figure menaçante, ces images ne faisaient que reprendre des représentations littéraires russes du « noble sauvage » circassien, par exemple, et proposer une version visuelle et visible de l'« Autre », géorgien cette fois. Ces perceptions finirent par mêler ensemble toutes les cultures « caucasiennes » en un seul et unique trope. Là où la violence et la peur servaient d'instruments de domination militaire, la photographie était quant à elle utilisée pour représenter la légitimité du pouvoir russe dans une région d'une grande richesse culturelle, multiethnique et orientalisée.

Plusieurs albums produits par le corps des photographes militaires du Caucase circulèrent dans le pays et à l'étranger par le biais d'expositions, accédant ainsi à une certaine renommée internationale. On les regardait de Saint-Pétersbourg à Moscou, de Berlin en 1865 à Paris en 1867⁵⁰. Comme nous l'avons dit plus haut, ces albums offraient une synthèse des différents transferts photographiques, leurs modes de présentation et leur richesse visuelle symbolisant par ailleurs la compétence des photographes russes. À partir du moment où le VTO se mit à mobiliser des photographes en Asie centrale, ce transfert allait s'inscrire dans un contexte technique et politique mouvementé, mais il allait déboucher sur ce qui allait être perçu comme le triomphe de la Russie impériale.

Transferts vers l'Asie centrale

En 1857, l'établissement photographique dirigé par Ivanickij au Caucase était en plein développement. Il n'existait alors encore aucun équivalent en Asie centrale ou dans les régions proches. Cette région était si reculée et aride qu'il était extrêmement difficile de pratiquer la photographie au collodion humide. Mais le problème était avant tout politique : la Russie n'avait pas encore assuré sa domination complète sur un territoire qui restait formellement aux mains de souverains centrasiatiques. Il fallut donc attendre plus longtemps que dans le Caucase pour établir un service photographique du VTO dans la région. Le pavillon de Tbilissi servit

50. Id., *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 121-155 ; id., « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 12-13.

néanmoins de modèle et sa production eut un impact direct sur les gouverneurs des provinces orientales de l'Empire russe : finalement, deux établissements photographiques furent créés dans le but de documenter l'immense région d'Asie centrale.

En 1861, au moment où le VTO de Saint-Petersbourg commençait officiellement à transférer des photographes militaires vers le pavillon caucasien, l'état-major général se mit à s'intéresser en même temps à l'Asie centrale. Comme dans le Caucase, un studio photographique y joua un rôle central pour le renseignement militaire, et les premiers officiers formés à la photographie (*fotografičeskoe delo*) furent envoyés de la capitale vers le nouvel établissement d'Orenbourg pour renouveler les techniques d'impression cartographique⁵¹. Cette importante ville provinciale était stratégique pour le VTO : c'était là en effet qu'étaient planifiées les expéditions militaires et scientifiques vers le sud, dans les steppes kazakhes et dans les oasis des khanats d'Asie centrale. Mais en 1863, suite à des campagnes expansionnistes très agressives, le pavillon interrompit temporairement toute activité de terrain et d'impression de cartes. En 1865, enfin, le nouveau gouverneur-général d'Orenbourg, le général-adjutant Nikolaï A. Kryžanovskij (1818-1888) demanda à Sytenko quelles étaient ses instructions pour que ses officiers subordonnés puissent développer la photographie et, en 1866, le VTO d'Orenbourg commença son travail de renseignement dans les territoires nouvellement conquis et réalisa les premières cartes modernes de la région⁵².

Ces cartes étaient une première étape dans le travail de délimitation de la puissance territoriale grandissante de l'Empire russe en Asie. Elles montraient comment les troupes tsaristes avaient « fermé les lignes » des territoires des steppes : les villes oasis étaient rapidement tombées les unes après les autres entre 1863 et 1867, amputant le territoire du khanat de Kokand. Par la suite, ces villes rejoignirent le *krai* (région) d'Orenbourg tout en étant regroupées au sein de l'*oblast'* du Turkestan, une nouvelle province impériale officielle-

51. Id., *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 164-165.

52. Id., « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 13-14.

ment créée en 1865 entre la mer d'Aral et l'Issyk Koul. Cet *oblast'* était à l'origine gouverné depuis Tachkent par Mikhaïl G. Černjaev (1828-1898), puis par Dmitrij I. Romanovskij (1825-1881) et enfin par Kryžanovskij jusqu'en 1867. À partir de cette date, l'*oblast'* intégra le *krai* du Turkestan dirigé par Konstantin P. von Kaufman (1818-1882). Ce dernier, qui était un fervent partisan de la photographie et avait lui-même assisté à son développement dans la capitale impériale alors qu'il y occupait diverses hautes fonctions au sein du gouvernement, participa à la création d'un établissement photographique du VTO à Tachkent en 1869. Comme ses contemporains et collègues de l'administration tsariste, Kaufman avait bien saisi le pouvoir de la photographie pour cartographier, classer et inventorier. Il commanda un grand nombre de projets photographiques ambitieux destinés à promouvoir l'unique colonie russe et la plus grande province de l'Empire, par exemple le *Turkestanskij Albom* (« Album du Turkestan ») [1871-1872]⁵³.

Les tensions politiques, à la fois locales et étatiques, qui se manifestaient dans la création de ce vaste territoire frontalier allaient ressurgir dans les activités des photographes du VTO puisque, comme leurs homologues au Caucase, ils servaient d'intermédiaires et avaient pour ordre de fournir des cartes et des images de la région. Les albums photographiques et l'histoire de leur production révèlent que le transfert de la technique visuelle vers les khanats rencontra d'abord un certain nombre d'obstacles avant d'être couronné de succès.

Deux albums photographiques du VTO dans un contexte de tension

En 1857, le ministre de la Guerre Nikolaï O. Soukhozanet (1794-1871) recommanda aux officiers chargés d'organiser la mission diplomatique qui devait se rendre à Khiva et Boukhara d'emporter

53. Svetlana Gorshenina, « Krupnejšie proekty kolonial'nyh arhivov Rossii: utopičnost' total'noj *Turkestaniki* general-gubernatora K. P. fon Kaufmana » (Les plus grands projets d'archives coloniales de la Russie: l'utopie de *Turkestanica* exhaustifs de K. P. von Kaufmann), in *Ab-Imperio* 3, p. 291-354; H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*

avec eux « des instruments photographiques lors de l'expédition vers le khanat⁵⁴ ». L'absence de pavillon dans la région n'empêcha pas les membres de l'expédition de transporter jusqu'au désert, sur des charrettes tirées par des chameaux, puis sur le bateau traversant la mer d'Aral, tout l'équipement et les accessoires nécessaires. Le photographe de l'expédition, le lieutenant d'artillerie Anton S. Murenko (1837-1875) ne fut pas davantage troublé par l'éventualité de tensions avec les populations locales vivant sur le plateau d'Oust-Ourt, à Khiva ou à Boukhara. Le seul à critiquer l'usage de la photographie au cours de cette mission extrêmement importante fut le commandant de la campagne, Nikolai P. Ignatiev (1832-1908), qui semblait tout simplement ignorer les avantages de la nouvelle technique et se méfiait de cette présente encombrante.

Ignatiev avait été chargé par le ministre des Affaires étrangères et le département des Affaires asiatiques, ainsi que par les ministres de la Guerre et de la Marine de mener ce qui devait être une mission diplomatique de six mois destinée à consolider les relations commerciales et politiques avec les États indépendants d'Asie centrale. La mission avait également pour objectif d'évaluer et éventuellement contrer l'influence britannique dans la région. Dans ce climat d'espionnage, Ignatiev avait exprimé ses frustrations à l'égard de Murenko, embauché pour accompagner les deux topographes dans leur travail de collecte de données visuelles et pour tester la technique photographique dans les climats désertiques de Khiva et de Boukhara⁵⁵. Pour le jeune commandant, la présence d'un photographe était hautement indésirable et gênante : selon Ignatiev, Murenko représentait un risque pour la sécurité de la mission, éveillant immédiatement des soupçons inutiles par la présence de ses caméras (Ignatiev avait en tête le destin tragique des agents britanniques Charles Stoddart et Arthur Conolly exécutés en 1842 par l'émir de Boukhara Nasrullah Khan). Le mécontentement d'Ignatiev s'explique aussi d'un point de vue logistique : l'un des chariots transportant l'équipement du photographe était à l'origine destiné à des obus d'artillerie qui devaient servir à sonder la mer d'Aral.

54. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 62.

55. *Ibid.*, p. 53-56.

L'album qui résulta de l'expédition contient vingt-huit épreuves sur papier salé, publiées sous le titre *Ot Orenburga čerez Khivu do Bukhary. Svetopis' artillerii podporučika Murenko* (« D'Orenbourg à Boukhara en passant par Khiva, dessins photographiques du lieutenant d'artillerie Murenko »)⁵⁶. Il représente une vaste enquête que l'on peut diviser en six étapes successives en suivant l'itinéraire de la mission : Orenbourg, le plateau d'Oust-Ourt, la mer d'Aral et l'Amou-Daria, Khiva, Boukhara et le fort n° 1 (Kazalinsk) sur le Syr-Daria⁵⁷. Les images de Murenko, qui combinent des techniques développées par Archer et Talbot, déçoivent par leur manque de netteté, qui rendit indispensables des retouches qui les font davantage ressembler à des aquarelles qu'à des photographies. Mais elles remplirent leurs objectifs, et ce pour différentes raisons.

Tout d'abord, Murenko fut le premier à documenter l'expédition navale effectuée sur la mer d'Aral, spécialement commandée par l'amiral de la flotte impériale, le grand-duc Konstantin Nikolaevič (1827-1892), en commémoration de la toute première expédition dirigée par Alekseï I. Boutakov (1816-1869). Cette campagne s'était déroulée en 1848 et avait été illustrée dans un « album de dessins » par le poète et peintre Taras G. Ševčenko (1814-1861)⁵⁸. Deuxièmement, l'album de Murenko témoigne de la réaction des populations locales à la photographie. Pendant les trois premières

56. S. Morozov, *Russkie putešestvenniki fotografy* (Les photographes voyageurs russes), Moscou, Gosudarstvennoe izdatel'stvo geografičeskoj literatury, 1953, p. 14 ; T. M. Devel' « Al'bom fotografij missij polkovnika N. P. Ignat'eva v Khivu i v Bukharu » (L'album de photographies de la mission du colonel N. P. Ignatiev à Khiva et à Boukhara), in *Strany i narody Vostoka (geografija, étnografija, istorija, kul'tura)* (Pays et peuples de l'Orient [géographie, ethnographie, histoire, culture]), vol. XXVIII, Sankt-Peterburg, Peterburgskoe vostokovedenie, 1994, p. 259-271 ; Galina V. Dlužnevskaja, *Arheologičeskie issledovanija v Central'noj Azii i Sibiri v 1859-1959 godah (po dokumentam Naučnogo arhiva Instituta istorii material'noj kul'tury RAN)* (Études archéologiques en Asie centrale et en Sibérie en 1859-1959 [selon les documents de l'archive scientifique de l'Institut de la culture matérielle]), Saint-Petersbourg, EleksIS, 2011, p. 282-291 ; H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, op. cit., p. 32-34. Le nombre initial des photographies a été de 29 ; actuellement, la copie de l'album conservée à l'Institut de l'histoire de la culture matérielle (FA, op. Q211) ne contient que 24 photographies.

57. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, op. cit., p. 54-89.

58. *Ibid.*, p. 66.

semaines qui suivirent son arrivée à Khiva, la mission d'Ignatiev avait été assignée à résidence dans la cour du palais où les membres de l'expédition étaient surveillés jour et nuit par des gardes armés partout présents, y compris sur les toits. Ce sont dans ces conditions que Murenko prit ses portraits de Khiviens. Les individus qu'il sollicita avaient d'abord cru que l'appareil photographique était une arme et se montrèrent dès lors hésitants à poser, ce qui explique peut-être pourquoi on trouve parmi les « types » le jardinier et le drogman. À partir du moment où il s'avéra que la magie de l'image était bénigne, Murenko put photographier les fils du khan avec leurs lévriers préférés ainsi que d'autres résidents du palais royal.

Enfin, l'album permit à Murenko d'obtenir une médaille d'argent lors de la réunion de la Société géographique de Russie, créant ainsi un précédent qui allait permettre à l'État d'imposer la photographie parmi les instruments d'enquête lors de futures campagnes en Asie centrale. En outre, cet album procura à Murenko une renommée qui rejaillit sur l'établissement photographique du VTO. Le capitaine Mikhail K. Priorov, ingénieur et sapeur du VTO originaire d'Orenbourg, n'allait pas bénéficier de la même reconnaissance publique pour les photographies qu'il réalisa à la demande de la Commission des steppes en 1865 et qui furent compilées dans un second album consacré à la région, *Iz Srednej Azii* (« De l'Asie centrale ») [1867].

Commandé par le gouverneur-général d'Orenbourg lui-même, Kryžanovskii, cet album de trente-neuf photographies représente l'une des plus importantes campagnes menées dans la région après la conquête. Il documente les travaux de la Commission des steppes en 1865 et 1866. Dirigée par Fedor K. Giers (1824-1891), celle-ci avait pour objectif de collecter des renseignements sur les institutions économiques, sociales, juridiques et politiques des populations kazakhes. En 1866, Kryžanovskii chargea Priorov d'accompagner les membres de la Commission lors de leur tournée de visite des régions du sud de la province d'Orenbourg et, plus particulièrement des nouvelles possessions coloniales d'Asie centrale. Il est intéressant de noter que cette Commission comprenait également une mission archéologique dirigée par Petr I. Lerch (1828-1884), le même orientaliste qui avait participé à la mission de 1858 d'Ignatiev à Khiva et Boukhara. Une des tâches de Priorov était de suivre Lerch pendant

cinq mois et de produire des plans, des croquis, ainsi que des photographies⁵⁹. En dépit de quelques portraits des élites locales, l'album contient principalement des images de l'expédition et des observations scientifiques réalisées aux forts n° 1 à Kazalinsk et à Perovskij, ainsi que dans les villes de Chimkent, Turkestan, Tachkent, Khodjent et Oura-Tubé (aujourd'hui Istaravchan, dans le Tadjikistan)⁶⁰.

On peut distinguer plusieurs raisons pour lesquelles Kryžanovskii jugea que la Commission devait s'adjoindre les services de Priorov. Tout d'abord, il est possible que cette décision de Kryžanovskii ait été une réaction à la tenue de l'Exposition universelle de Paris de 1867 et, la même année, de l'Exposition ethnographique de Moscou : étant donné l'introduction très récente de la photographie en Asie centrale, il savait que la région y allait être mal représentée⁶¹. Deuxièmement, étant donné son investissement dans l'organisation du pavillon d'Orenbourg, Kryžanovskii était impatient de connaître les potentialités du nouveau médium. Troisièmement, la présence de Lerch dans la mission géographique était pour le gouverneur-général une manière de répondre à la Commission archéologique impériale, qui avait insisté sur la nécessité d'engager des fouilles sur le site de Djankent. Enfin, en tant que membre spécial de la Commission des steppes avec Fedor Giers, Kryžanovskij avait mon-

59. Petr Lerkh, *Arkheologičeskaja poezdka v Turkestanskij kraj v 1867 g. (Izvlečenie iz otčeta, predstavlennoĭ Imperatorskoĭ Arheologičeskoi kommissii)*, Sankt-Peterburg, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, in *Turkestanskij Sbornik* 24, Sankt-Peterburg, 1869, p. 321-372.

60. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 175-188.

61. À l'Exposition de Paris, Kryžanovskij ne put envoyer qu'une maigre collection d'instruments agricoles appartenant au *khwaja* Yusupov de Tachkent. À Moscou, l'Asie centrale était représentée par des dessins de Kirghizes « primitifs » (*diko-kamennye*) et de la grande horde de Kazakhs faits par P. M. Košarov, plusieurs mannequins vêtus de costumes traditionnels et divers objets collectés par le capitaine A. A. Kušakevič, gouverneur militaire du district de Khodjent, ainsi que, vraisemblablement, quelques photographies de Priorov. Voir Svetlana Gorshenina, « La construction d'une image "savante" du Turkestan russe lors des premières expositions "coloniales" dans l'empire : analyse d'une technologie culturelle du pouvoir », in S. Gorshenina et Sergej Abashin (éd.), *Le Turkestan russe : une colonie comme les autres ?*, Paris, Collection de l'IFEAC, « Cahiers d'Asie centrale », vol. 17/18, 2009, p. 136-137 ; H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 159, p. 184-185.

tré un intérêt tant personnel que politique pour la réorganisation de l'Asie centrale. Mais malgré les dépenses engagées et le rôle important que joua la photographie dans le contrôle de la région à l'époque, les contributions visuelles de Priorov (à la différence de celles de Murenko) furent vraisemblablement ignorées.

Pour reprendre la terminologie actuellement utilisée pour parler de cette époque, on peut dire que l'« impact médiatique » de l'album *Iz Srednej Azii* (« De l'Asie centrale ») fut immense, même si le nom de Priorov ne fut que très rarement cité : Lerch utilisa en effet ces photographies lors d'un exposé à la Société géographique russe en 1867, mais il passa sous silence le nom du photographe, avec lequel les rapports étaient alors tendus. L'année suivante, on manqua une nouvelle fois de mentionner Priorov lorsque certaines de ses photographies furent publiées par Pietr. I. Pašino dans le récit de son voyage en Asie centrale intitulé *Turkestanskii kraï v 1866 godu. Putevye zametki P.I. Pašino* (« Le kraï du Turkestan en 1866. Notes du voyage de P.I. Pašino »)⁶². En 1869 encore, plusieurs clichés représentant des sites archéologiques furent exposés sans mention de son nom dans une exposition organisée par le ministère de la Cour impériale et des Domaines de l'État (*Ministerstvo imperatorskogo dvora i udelov*)⁶³. Que l'oubli ait été volontaire ou non, l'exposition était le fruit des efforts de Vassiliï V. Vereščaguine et de Konstantin von Kaufman⁶⁴. En effet, ce dernier allait devenir dans les quinze années qui suivirent l'incarnation vivante du Turkestan russe, créé, rappelons-le, en 1867 par la Commission des steppes. Par le biais de deux statuts proposant une gestion administrative distincte du *kraï* des steppes et des nouveaux territoires de l'*oblast'* du Turkestan, cette décision était radicalement opposée à la vision de Kryžanovskii et annulait tous les espoirs de ce dernier de gouverner les khanats du sud de l'Asie

62. Petr Pašino, *Turkestanskij kraj v 1866 godu. Putevye zametki* (Le Kraï du Turkestan en 1866. Notes de voyage de P.I. Pašino), Sankt-Peterburg, Tipografija Tiblen i K^o (Nekljudova), 1868, figures 5-8.

63. H. S. Sonntag, *Genesis of The Turkestan Album*, *op. cit.*, p. 164-175 ; H. S. Sonntag, « Technology, Photography and Mapping Eurasian Territories... », *art. cit.*, p. 14-15.

64. S. Gorshenina, « La construction d'une image "savante" du Turkestan russe... », *art. cit.*, p. 136-147.

centrale. Tous les territoires s'étendant le long du Syr-Daria qui faisaient alors partie de l'*oblast'* du Turkestan — et que Priorov avait illustrés dans son album — furent réorganisés pour former le nouveau gouvernement du Turkestan. Sur les recommandations de son ami Dmitriï Milioutine, ministre de la Guerre, Kaufman fut nommé premier gouverneur-général du nouveau *krai* du Turkestan.

Transferts photographiques chez les populations asiatiques locales

Durant la période coloniale, les transferts de la photographie vers l'Asie centrale furent en majorité portés par les responsables de l'administration militaire russe. À la fois clients et promoteurs tant de la Culture A (inventeurs culturels) que de la Culture B (adap-tateurs de transferts), ils utilisèrent leur influence politique pour promouvoir la photographie comme nouvelle technologie dans la région et empruntèrent aux Européens un ensemble de théories, d'applications, mais aussi de thèmes et de sujets photographiques. Dans ce processus, les populations rencontrées sur le terrain, qui auraient pu être des agents récepteurs, capables de participer activement au transfert en sélectionnant les innovations particulièrement bien adaptées à leurs conditions de vie ou complémentaires de leurs traditions locales, jouèrent un rôle négligeable, voire nul.

Il va sans dire que la première réaction à ce transfert culturel fut celle d'un rejet. La photographie ne parvint pas à se faire une place à la cour des émirs de Boukhara ni à celle des khans de Khiva. À l'exception de Murenko, qui fut libéré après avoir été quelques temps astreint à résidence dans un palais khivien lors de la mission Ignatiev en 1857, les Européens qui tentèrent d'importer la nouvelle technologie auprès des population d'Asie centrale connurent un sort tragique : après les officiers britanniques Stoddard et Conolly décapités en 1842 par l'émir de Boukhara, le Français Henri de Coulibœuf de Blocqueville fut emprisonné à Khiva en 1860⁶⁵ ; quant à eux, les

65. Henri de Coulibœuf de Blocqueville, « Quatorze mois de captivité chez les Turcomans (frontières du Turkestan et de la Perse), 1860-1861 », in *Le Tour du Monde*, 1886, p. 225-272 ; M.R. Tahmasbpour, « Photography in Iran », *art.cit.*

explorateurs italiens Modesto Miro Gavazzi, le comte Pompeo Litta Biumi Resta et Ferdinando Meazza furent emprisonnés à Boukhara en 1863⁶⁶. Tous tentèrent en vain de démontrer la magie et l'utilité de la photographie. Même à la fin des années 1860 et au début des années 1870, quand les khanats d'Asie centrale furent officiellement transformés en protectorats russes, toutes les tentatives d'y introduire la photographie échouèrent.

À la différence des rois perses Mohammad Shah (reg. 1834-1848) et Nasreddin Shah (reg. 1848-1896) qui participèrent pendant de longues décennies à des échanges photographiques très riches⁶⁷, les souverains du Turkestan ne purent pas s'entourer d'instructeurs ou d'officiers occidentaux formés à la photographie. Ils ne furent pas non plus en mesure d'ouvrir leurs propres ateliers royaux, comme ceux qui furent créés à Téhéran dès 1848, pas plus qu'ils ne purent mettre en place des formations spécialisées, à l'image des cours dispensés à l'université Dar-ol Fonoun de Téhéran, où la photographie et la chimie furent ajoutés au cursus obligatoire en 1851. Les khans et les émirs ne pouvaient pas envoyer leurs sujets étudier la photographie en Europe, alors qu'un premier groupe d'étudiants iraniens de Téhéran séjourna à Paris dès 1858⁶⁸.

La situation en Asie centrale contraste également avec celle qui prévalait dans l'Empire ottoman. À partir de 1863, les frères Abdullah d'Arménie y avaient établi un atelier qui servait aussi de studio photographique pour la cour du sultan. Ils produisaient des images officielles, sous autorisation de la Porte ottomane, ainsi que des clichés touristiques à caractère orientalisant destinés aux voyageurs européens. Fasciné par cet art, le sultan Abdülhamid II (reg. 1876-1909) fit plus tard installer une chambre noire dans son palais de Tildiz et, en 1892, fit paraître un décret réglementant le type de

66. Svetlana Gorshenina, *Explorateurs en Asie centrale. Voyageurs et aventuriers de Marco Polo à Ella Maillart*, Genève, Olizane, 2003, p. 348; Gerolamo Gavazzi, *The Gavazzis Silk and Mettle. History of a Lombard Family*, Milan, Caproncino, 2007, p. 64-97; Alice Britto, « I prigionieri italiani a Bukara. Lettere del conte Pompeo Litta Biumi Resta », in *Miscellanea di storia delle esplorazioni* 39, Gênes, 2014, p. 161-173.

67. A. Behdad, « The powerful art of Qajar photography », *art.cit.*, p. 145.

68. M.R. Tahmasbpour, « Photography in Iran », *art.cit.*, p. 7.

clichés de ses sujets que les voyageurs européens étaient autorisés à prendre⁶⁹. En outre, Abdülhamid II fut manifestement très attentif, dans ses propres représentations photographiques, à donner l'image d'un Empire ottoman aussi moderne que les puissances européennes de l'époque. Ses photographies témoignent d'une volonté d'apparaître sur la scène mondiale comme le monarque d'un grand pays s'étendant à la fois en Europe et en Asie. Le sultan avait en effet entrepris de développer les techniques contemporaines et le système éducatif de son pays dans le vaste mouvement de modernisation caractéristique de la fin du XIX^e siècle. Son « autoportrait impérial » n'était en ce sens pas l'image d'un pouvoir exotique extravagant, mais plutôt celle d'un souverain puissant entouré des symboles de sa richesse et de son succès personnels, par exemple ses collections de yachts et de chevaux (que l'on trouvait aussi souvent représentés chez les monarques européens)⁷⁰.

À la différence des chahs perses ou afghans⁷¹, des sultans ottomans ou encore des souverains éthiopiens⁷², les émirs de Boukhara

69. E. S. Gavin Carney, Şinasi Tekin, Gonul Alpay Tekin, *Imperial Self-Portrait. The Ottoman Empire as Revealed in Sultan Abdul Hamid's Photographic Albums presented as gifts to the Library of Congress (1893) and the British Museum (1894): a pictorial selection with catalogue, concordance, indices, and brief essays*, Cambridge, Mass., Harvard University, Office of the University Publisher (special edition of volume 12 of the *Journal of Turkish Studies*, 1988; Catherine Pinguet et Pierre de Gigord, *Istanbul, photographes et sultans. 1840-1900*, Paris, CNRS Éditions, 2011; Mary Roberts, « The limits of circumscription », in Ali Behdad and Luke Gartlan (eds.), *Photography's Orientalism: New Essays on Colonial Representation*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, p. 53 (citation), p. 54-74; Mary Roberts, *Istanbul Exchanges: Ottomans, Orientalists, and Nineteenth-Century Visual Culture*, Oakland, University of California Press, 2015; Selim Deringil, *The Well-Protected Domains: Ideology and the Legitimation of Power in the Ottoman Empire, 1876-1909*, Londres/New York, IB Tauris, 1999, p. 152.

70. S. Deringil, *The Well-Protected Domains*, op. cit., p. 152.

71. Khalilullah Enayat Seraj and Nancy Hatch Dupree, *The KES Collection of Vintage Photographs: Summary Catalogue*, New York, Afghanistan Council/Asia Society, 1979; Shah Mahmoud Hanifi, « Afghanistan's Photographic Heritage: The Khalilullah Enayat Seraj Collection and Transcending the Visual Limits of a National Imagery », communication lors du colloque Photography in/of Iran, Afghanistan and Pakistan: Historical and Contemporary Perspectives, Royal Anthropological Institute Anthropology and Photography Conference, British Museum, 2014.

72. Estelle Sohier, *Le Roi des rois et la photographie. Politique de l'image et pouvoir royal en Éthiopie sous le règne de Ménélik II*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

et les khans de Khiva ne prirent jamais l'initiative personnelle de créer une documentation visuelle de leurs possessions pour consolider leur statut. Étant donné qu'ils ne parvinrent pas à maintenir une diplomatie indépendante, ils ne furent pas non plus capables de contrôler et d'exporter une image respectable vers la Russie ou l'Europe (même si les émirs de Boukhara participèrent très activement aux expositions universelles en y présentant leurs propres collections ethnographiques). Ils furent entièrement dépendants des images produites et fournies par les photographes russes. Ainsi, par exemple, l'émir de Boukhara Muzaffar (1834-1885) négocia pendant des mois, de février à juin 1884, avec l'administration coloniale et des ministres pour obtenir vingt-cinq portraits de lui-même réalisés par un certain Savenkov lors d'une expédition qui avait traversé l'émirat⁷³.

Cependant, on ne peut pas parler d'une absence totale de la photographie dans la région. Valerija Priščepova a montré que, en 1872, le souverain de Kokand, Khudoyar Khan (1845-1875) et son fils Nasreddin Bek (gouverneur d'Andijan) avaient déjà développé un intérêt pour la photographie depuis leur rencontre avec le lieutenant G. E. Krivcov, qui avaient pris des portraits du khan et de son palais pour le *Turkestanskij Albom* (Album du Turkestan)⁷⁴. Peu de temps après, le khan avait demandé à ce que Krivcov fasse parvenir à Kokand et à Andijan des appareils photographiques, divers instruments et des instructions détaillées (auxquelles Krivcov ajouta des instructions qu'il transmit oralement à l'émissaire du khan appelé « *kokandi Berdykul* » [kokandec Berdikul]). Malheureusement, ces premières expériences indépendantes furent un échec. Et, en 1876, la conquête russe du khanat de Kokand repoussa à plus tard la possibilité de nouvelles découvertes en chambre noire.

73. Central'nyj Gosudarstvennyj Arhiv Respubliki Uzbekistan (CGA RUz), F. I-5, op. 1, d. 1378.

74. Valerija Priščepova, *Illjustrativnye kollekicii po narodam Central'noj Azii vtoroi poloviny XIX-načala XX veka v sobranijah Kunstkamery*, Sankt-Peterburg, Nauka, 2011, p. 21-22.

Comme le met en lumière le cas d'étude présenté ici, les premiers transferts culturels photographiques en Russie impériale, ne permettent que difficilement de parler de transferts réussis et équilibrés dans la périphérie sud de l'Empire russe.

(Traduit de l'anglais par Camille Joseph)